

[Archívum/2014](#) | [Archívum 2014/2.](#)

Madarak a múzeumban

Boris Charmatz: enfant/gyerek

Mondjuk, hogy a legfőbb múzeum a test, amelynek sokféle, homályos rétegét úgy felfedezhetjük fel, ha kapcsolatba lépünk a múlttal, a raktárakban enyésző műkincsekkel és a fényben kiállított képekkel egyaránt. Majd a jelenben a test eltáncolja emlékezetét és jövőjét, megelevenedik az archívum, és a színpadon káosz lesz. Boris Charmatz legutóbbi előadása, az enfant (gyerek, 2011) nemcsak a francia koreográfus tánc múzeumának (Musée de la danse) elméleti törekvéseit követi, de a gyerekek színpadi szereplését is újraértelmezi.

Pilári Darinka

Félhomály, csak egy darukar mozog a színpad jobb szélén, a feje fordul, felcsévézi a fehér zsinórt, amit a tér különböző pontjaihoz gumipántokkal rögzítettek. A zsinór alkotta hálózat nem látható, inkább a kioldó gumipántok csattanó hangja és az elektronika kattogása rajzol fel valamiféle térképet, amit a szem követ. A fénytelen térben kivehetőek a londoni Sadler's Wells színpadának oldalsó és hátsó falai, a szürkére festett csövek és fekete huzalok. A daru meghatározza a tekintet irányát, akár egy mutatóujj körbevezeti a figyelmet, így tűnnek fel az itt-ott heverő mozdulatlan testek is. A színház ipari táj, és a befogadást jól működtető gépezet. A Charmatz-féle látvány lassan, önmaga idejét megélve ráérősen bomlik ki, és bár hosszú percekig csak a szakaszosan ismétlődő működés zajlik, mindez kielégíti a kíváncsiságot. Az emberi kéz alkotta gép ugyanis önfeledten bontja és rendezi át környezetét, valamiféle poszt-humán területet, amiben van némi komikum is. Főként, amikor a feltekernivaló zsinór megfeszül, és a daru a végére akadt testet kezdi balszélről a centrum felé húzni. Majd a proscéniumban heverő test kerül sorra, és egy harmadik is előbukkan az árnyékból. Három tehetetlen testű emberrel próbálkozik egy gép, pakolja őket egymásra, emeli fel egyiket majd másikat a lábánál fogva, de nem győzi őket. Túl nehezek, és túl sokan vannak. Csukott szemük és ernyedtt végtagjaik erősítik az érzetet, hogy amit látunk, csupán hús, a mozgásában kiszolgáltatott anyag, ami manipulálható. A mozdulat itt hatásgyakorlás útján születik meg, azt látjuk, hogy a gép nélkül nincs színpadi mozgás sem, ha tetszik, nincs koreográfia vagy tánc sem. És valóban így lenne? A három fekete ruhás testet a daru egy dobogónak látszó emelvényre pakolja, ami előbb lassú, majd gyors ütemben rázni kezdi azokat. Mint valamely feldolgozó üzemből a válogatás fázisánál, pattognak fel s le, és itt még nincs kész a termék, mert továbbviszi őket egy futószalag. Vagyis csak vinné, mert a szalag emelkedik, és lejtőjén az ember mindig visszagurul. A néző a teljes folyamatot szemből látja, így perspektívája nem a szalag mellett álló munkásé vagy üzemigazgatóé, sokkal inkább a soron következőé.

Charmatz munkásságával nemcsak a tánc fogalmi kereteit kezdte ki, de előadásaiban a nézői pozíció is újraértelmeződik. Amikor 2009-ben a Bretagne tartomány Nemzeti Koreográfiai Központjának vezetője lett Rennes-ben, első dolga volt az intézmény nevének megváltoztatása. Kiáltványához hűen a Tánc Múzeuma (Musée de la danse) egy olyan testképért száll síkra, amely a kultúrára nyitott ajtóként működik, és a tánc művészetét úgy képviseli, hogy nem válik menedékhellyé, szentéllé, múzeummá. Az ellentmondás persze tudatos. A múzeum mint a megőrzés, az archiválás helye Charmatz értelmezésében nem statikus, sőt, vándorolhat, változhat is. A vele való olykor kiszámíthatatlan kapcsolat azonban fontos az ember számára, mert általa a múlthoz nyer hozzáférést, amely jelenbeli cselekedeteit segíti meghatározni. Ahogyan mondja, valójában a múzeum azonos a testtel, és egy tánc kiállítás lehet olyan kaotikus is, hogy a látogató nem találja a műtárgyat. Charmatz mindezen elképzelése először 2009-ben kapott nagyobb figyelmet, az expo zero projekttel. Ez gyakorlatilag egy kiállítás volt művek és valós múzeum nélkül. A rennes-i épület minden helyiségében, a stúdióktól az öltözőkig a résztvevő művészek egymással és a közönséggel hoztak létre improvizáción alapuló helyzeteket. Graham Watts kritikus írja az egyik résztvevőről, Tim Etchellsről, hogy egy ajtó előtt ülve próbált emlékezetből leírni egy táncot vagy egy mozdulatot annak a valakinek, aki eléggé eltévedt az épületben ahhoz, hogy épp rábukkanjon. Ha hallgatósága akadt, a történetmesélés szálát átadta a másiknak, hogy az egészítse ki azt a saját életéből vett mozdulat-emlék leírásával. Az expo zero és a Tánc Múzeuma a mozdulatban való éberségre hívja fel a figyelmet, hasonlóan Tino Seghal művészhöz, akinek „konstruált helyzetekként” aposztrofált performanszai szintén az előadó és néző élő kapcsolatára építenek. (Charmatz egyébként dolgozott is együtt Seghallal.)

Az enfant-ban tehát a néző elsődleges bevonása a színpadon elhelyezett gépek pozíciójából adódik, a frontális nézőpontból, valamint az interpretációs tér nyitottságából. Utóbbi esetében arra gondolok, hogy viszonylag hosszú idő leforgása alatt kevés dolog történik a színen, ráadásul azzal kapcsolatban, ami történik, sem lehet eldönteni, milyen irányt fog venni. A daru, a futószalag és a testek által kiadott hangokon kívül nincs zene vagy egyéb aláfestő hang, így bizonyos szempontból az előadás első egyharmada semleges. Változás akkor áll be, amikor a rázólemez a rajta lévő testeket már úgy dobálja, akár a Hajdú mosógép a rajtaülő kiskamaszt centrifugálás közben. Ez a magas ritmusszám már életre kelti a korábban halottnak tűnt testeket. Fel nőttek hoznak be karjukban, hátukon, hónuk alatt vagy maguk előtt tartva csukott szemű, alvónak tűnő gyerekeket. Óvatosan lefektetik őket, újakért mennek, és a fekete-kék fényben 5-12 év közötti gyerekek, felnőtt párjaikkal mint élő szobrok helyezkednek el. Minden mozdulat megfontolt, figyelmes, precíz és jól követhető. A táncosok a földön görgetni, „hajtogatni”, különféle pozíciókban manipulálni kezdik a továbbra is rájuk bízott alvó gyerekeket. Mozgást vezetnek be ott, ahol annak láthatóan semmi nyoma sincs. A formák, amelyeket a gyerekek rajzolnak kedvesek, gyengédek és hétköznapiak. Charmatz azt installálja, amit egy gondos szülő rutinszerűen megtesz, ha mozgatni kell alvó gyermekét. Miután azonban mozgásuk befolyásolását kinagyítva, lelassítva nézzük, ráadásul színpadon, akárha a gyerekek élő szobrok lennének, Charmatz szokásos provokációja is működésbe lép. A társadalmi beidegződések, előítéletek felélednek, és mindaz a gondolat és érzés, amivel a felnőtt nézőközönség küzd a jeleneteket látva, vibrál a levegőben. Ráadásul elhangzik egy részlet Michael Jackson Billy Jean számából is, amit Charmatz az

az is kiderülhet róla, hogy nem is létezik.

Az előadás, akár egy ragadós papír, összegyűjt minden szárnyra kapott gondolatot, ugyanakkor önmaga semlegességre törekszik. Az enfant érdekessége, hogy nem személyes történetek bemutatásáról, bizonyos gyerekek különleges képességeiről szól, sőt valójában még a gyerekekről sem. Emberekről szól, a gépezetnek, ösztöneinknek való kiszolgáltatottságról. Mert bár a gyerektestek a felnőttek kezeiben először tárggyá válnak, akiknek nincs önálló akaratuk, a viszony később megfordul, és a határok gyerek és felnőtt között, az aktív és passzív között, sőt a gépezet és az ember között is elmosódnak. És a gyerekek, akár Hitchcock Madarak című filmjében, átveszik az uralmat. (Charmatz maga említi ezt a hasonlatot, miután a próbák tapasztalatai emlékeztették a filmre; a gyerekek lelkesedését alig lehetett csillapítani...) Így az alvók kezdeti táncából, az elhagyatottak és védtelenek helyzetéből egy önálló és anarchikus koreográfia emelkedik ki. A táncosok és a gyerekek rövid idejű aktív jelenlétét a felnőtt testek álomba merülése követi. A színpadon szanaszét heverő mozdulatlan pózokba pedig immár a gyerekek igyekeznek életet lehelni. Végtelen leleményes koreográfiával, ami csak részben improvizáció, egy helyen három gyerek fekszik le sorban, hogy a rájuk húzott testet úgy szállítsák arrébb, akár ha farönkök lennének, amin görgetni lehet a terhet. Megfeszülve tolják, vontatják a testeket, ugrál rajta vagy az ülő pózba hozott táncos kezét a magasba lendítve integetnek. A feszültség megfogható, a színpadon skót dudaszólót játszó Erwan Keravec A hamelini furulyás meséjét idézi, ahogy összegyűjti a gyerekeket maga köré, és csigavonalban bejárják a teret. Végül azonban Keravec is horogra akad, a daru ismét működésbe lép, és miként ő fejfelé lóg, a dudaszó is elhalkul.

A koreográfiát Charmatz tíz táncosra és egy tucat gyerekekre írta, amellyel megkérdőjelezi a mindennapi élet sokszor figyelmen kívül hagyott mechanizmusait, köztük a manipuláció természetét. A közvetítettség, amely az előadás minden szereplőjére érvényes, azt sugallja, hogy nincs önmagában létező mozgás, minden mozdulat manipuláció útján jön létre.

Az enfant előzményének tekinthető régi (2005) című előadást három táncos (Boris Charmatz, Julia Cima, Raimund Hoghe) egymáshoz való viszonya szervezte egészé. A trió egyszerre csak egy testen keresztül létezik, a mozdulatok egyenként születnek meg és nyernek értelmet egyszerű gépek közreműködésével. Erre az előadásra Charmatz egyfajta szub-koreográfiaként tekint, ami valójában a gépek mozgásán, a táncosok testén, és a nézők interpretációin keresztül születik meg. Az érintés jelentősége mind a régi, mind az enfant előadásokban felértékelődik, amely köré a nyugati társadalomban tabu épült az elmúlt évtizedekben, miközben az minden interakció alapja. Ezt pedig Charmatz az előadásban azzal feszegeti, hogy gyerekeket alkalmaz, hiszen önmagában a táncban az érintésnek nem lennének efféle konnotációi. A darab indirekt módon provokatív, de semleges, tánc, de installáció is, élő, de emberi archívumokat működtet, a kívánt káosz pedig, bár Charmatz számára sosem elég, valójában épp annyira átlátható, mint a szó: gyerek.

14. 10. 15. [| Nyomtatás |](#)